laFuga

El movimiento de cine documental japonés

El otro Tercer cine de Shinsuke Ogawa y Noriaki Tsuchimoto

Por Kazuki Niiya

Tags | **Cine documental | Cine japonés | Arte y política | Historia del cine | Japón**

Investigador de cine latinoamericano. Es estudiante de doctorado de la Universidad de Estudios Extranjeros de Tokio. Sus temas de investigación incluyen el cine documental chileno y latinoamericano, el movimiento de cine latinoamericano y la educación de cine. También se dedica en la traducción de subtítulos y la actividad de proyección de las películas latinoamericanas.

Introducción

En Descomedidos y chascones (1973) de Carlos Flores del Pino, se presentan imágenes del movimiento estudiantil en Japón. El filme puede ser dividido en dos partes: en la primera mitad, se emplea un montaje agresivo al estilo de Santiago Álvarez; en la segunda mitad, se capturan las voces de jóvenes chilenos pertenecientes a distintas clases e ideologías. Al concluir la segunda parte, se superponen numerosos archivos que abordan movimientos sociales de la época en todo el mundo. La primera imagen que aparece al inicio de esta sección muestra lo que aparenta ser el movimiento estudiantil japonés. No es posible identificar con precisión ni a los sujetos ni el lugar donde fueron tomadas estas imágenes, y el propio autor admite que ya no recuerda la fuente de estas [1] . Se considera que las imágenes fueron capturadas en Japón a fines de la década de 1960, dado que se aprecian máscaras, campanas y maderas cuadradas (conocidas como gebabo) utilizadas por los manifestantes y las fuerzas especiales de la policía japonesa (conocidas como kido-tai) provistas de escudos. A pesar de la considerable distancia geográfica que separa Japón de Chile, el movimiento estudiantil japonés y su registro visual de la época se entrelazaron con el cine de urgencia en América Latina, así como también con imágenes similares provenientes de otros países.

Para Fernando Solanas y Octavio Getino, realizadores de la película épica La hora de los hornos (1969), una clara influencia en el cine de Flores, las imágenes del movimiento estudiantil japonés también eran algo que no podían ignorar. Su célebre texto “Hacia un tercer cine”, que definía la política del movimiento cinematográfico del continente, hacía referencia al movimiento cinematográfico estudiantil japonés, así como a noticiarios y documentales de Estados Unidos, Francia y Reino Unido, de manera similar al montaje empleado en la película de Flores (Solanas y Getino, 42). Mediante este texto, Solanas y Getino aspiraban a distinguir su propio “tercer cine” colaborativo y militante latinoamericano del “primer cine” representado por el cine comercial estadounidense, y del “segundo cine” concebido como cine de arte dentro de la teoría del autor europeo. Su intención era encontrar prácticas propias del “tercer cine”, es decir, crear películas que despertaran políticamente al público en lugar de adormecerlo, y que se esforzaran por mejorar integralmente no solo la estética de las películas, sino también el propio sistema en el que estas se producían, distribuían y proyectaban. Buscaban, de esta manera, encontrar camaradas afines en diferentes territorios. Mariano Mestman lo revela en el detallado estudio de encuentros con cineastas militantes en Argel, Buenos Aires, Montreal y otros lugares durante la década de 1970 (Mestman, 2016).

Los cineastas japoneses de la época también intentaban responder a la fiebre del tercer cine. El conocido crítico Tadao Sato hablaba con entusiasmo en la revista Eiga Hyoron (Comentario de cine) sobre el interés por las películas cubanas como La aventura de Juan Quinquin(1967) y las obras de Tomás Gutiérrez Alea que vio en el Festival de Cine de Moscú de 1967 (Sato 1967). En el mismo número, Masao Matsuda analiza en detalle Soy Cuba (1964), la cual critica diciendo que la película no

representó adecuadamente la realidad histórica de la revolución cubana.

En 1973, Matsuda publicó una traducción japonesa de "Hacia un tercer cine" en su propia revista Eiga Hihyo (Critica de cine) [2]. En el prefacio de esta traducción, Matsuda habla de la proximidad entre su propia teoría del movimiento cinematográfico en Japón -del "cine de empresa" al "cine de autor" y finalmente al "cine de movimiento"- y la de Solanas y Getino. Así pues, la influencia y la conciencia contemporánea del tercer cine estaban claramente presentes en Japón, y fueron cineastas vanguardistas y radicales como Nagisa Oshima, Masao Adachi y Koji Wakamatsu, compañeros de Matsuda, quienes lo pusieron en práctica [3].

Las obras de ellos merecen ser analizadas por su profundidad y experimentalidad, pero también se hace necesario observar otra tendencia del documental japonés. Este artículo se centra en Shinsuke Ogawa y Noriaki Tsuchimoto, que comenzaron a filmar el movimiento estudiantil japonés al mismo tiempo que Solanas, Oshima y otros, y que más tarde desarrollaron importantes obras y movimientos documentales en la década de 1970. Ambos son nombres importantes en el cine documental japonés y han dejado una huella poco común en la historia del cine documental a nivel mundial. Sus trabajos comparten algunas similitudes con la idea del "tercer cine", pero su mirada tiene menos que ver con la militancia típica del tercer cine, como la promoción de movimientos revolucionarios y el derrocamiento del poder estatal, y más con observar las vicisitudes de los movimientos y profundizar en las relaciones con sus agentes. Siguiendo el singular movimiento cinematográfico en el contexto japonés y asiático, que no ha sido muy atendido en los debates sobre el tercer cine, buscaremos encontrar puntos de contacto y/o diferencias con la idea del "tercer cine" y debatir sobre la naturaleza del movimiento cinematográfico japonés.

Del cine de empresa al cine de autor

Ogawa y Tsuchimoto iniciaron sus carreras en el corazón del cine documental japonés y gradualmente fueron forjando su propio campo independiente. Sus carreras coinciden con la mencionada teoría de Matsuda, que describe la evolución del movimiento cinematográfico japonés desde el "cine de empresa" al "cine de autor" y finalmente al "cine de movimiento". Para entender sus trayectorias, es relevante comenzar con una breve reseña sobre el documental de posguerra en Japón. Tras la derrota de Japón a manos de Estados Unidos en 1945, se promovió la producción de documentales educativos bajo la dirección de las fuerzas de ocupación. A partir de la década de 1950, el cine documental se consolidó en manos de los documentalistas japoneses de izquierda. Un elemento esencial en el desarrollo del cine documental en Japón fue Iwanami Eiga Seisakusho, una productora especializada en documentales fundada en 1950. Esta empresa se dedicaba a la producción de películas de promociones para empresas patrocinadoras, estas versaban más bien sobre temas científicos como la ciencia, la biología y la medicina, y películas educativas sobre temas sociales. Cabe destacar que en esta compañía, las mujeres recibían el mismo salario que los hombres y muchas películas eran dirigidas por mujeres. La empresa, con un espíritu libre, alentaba debates animados entre los cineastas que buscaban producir películas creativas dentro de las limitaciones de las películas promocionales. De Iwanami surgieron muchos talentos que más tarde apoyarían el cine japonés [4], como Kazuo Kuroki, quien realizó una coproducción cubano-japonesa, la documentalista Haneda Sumiko y Susumu Hani [5].

Ogawa trabajó como asistente de producción, mientras que Tsuchimoto ejerció como productor independiente, ambos colaborando en Iwanami. Las películas de Tsuchimoto de esa época, como Un ayudante de maquinista (1963), eran encargos de una empresa, pero presentaban algunas similitudes con sus obras posteriores, ya que capturaban la dura labor de los trabajadores desde la perspectiva de los obreros y transmitían un sentimiento poético.

Con el tiempo, Ogawa y Tsuchimoto abandonaron Iwanami y dirigieron su atención hacia el cine documental independiente. Junto con otros cineastas de ideas afines, formaron un grupo llamado Ao no Kai (Sociedad Azul), donde discutían sobre la expresión documental mientras compartían momentos informales alrededor de unas copas.

En esa línea, Ogawa creó un pequeño grupo llamado Jieiso, que se dedicó a actividades de producción y proyección de películas. En 1967, produjo El bosque de la opresión (1967), que mostraba el proceso del movimiento estudiantil en la Universidad de Economía de Takasaki; la película tuvo una gran

respuesta en sus proyecciones independientes. Mientras producía documentales para televisión, Tsuchimoto realizó en 1969 Prehistoria de los partisanos (1969), que abordaba el movimiento estudiantil de Kioto. Respecto a El bosque de la opresión, Ayumi Hata señaló que la sutil discrepancia entre la imagen y el sonido en la película permitía que las palabras de los estudiantes representaran sus complejas vidas interiores y su difícil situación social, comunicándose como una "voz" menos coherente que un discurso racional (Hata, 2005). Además, como mencionó Aaron Gerow en su análisis sobre el estilo de Noriaki Tsuchimoto como "apego y desapego", en Prehistoria de los partisanos, los acontecimientos en las calles durante la etapa final del movimiento estudiantil se registran no solo en primeros planos, sino también en planos largos con serenidad (Gerow 2019). De esta manera, las películas de Ogawa y Tsuchimoto abordaban el movimiento como tema evitando exagerarlo, sensacionalizarlo o atraer al público hacia él. En su lugar, intentaban centrar su atención en los detalles más pequeños, como las contradicciones inherentes al movimiento y las ansiedades de quienes lo protagonizaban.

Largos campos de batalla: Minamata y Sanrizuka

Tras los turbulentos años sesenta, Ogawa y Tsuchimoto empezaron un movimiento cinematográfico de larga duración. Tsuchimoto se interesó en registrar el fenómeno de la enfermedad de Minamata, un síndrome neurológico grave y permanente causado por un envenenamiento por mercurio, y que fue producto de una contaminación que afectó a la zona de prefectura de Kumamoto, en la región de Kyushu, al oeste de Japón. Minamata es el nombre de la ciudad donde la enfermedad se propagó, ocasionando daños en los nervios de los habitantes debido al consumo de pescado y marisco contaminados por mercurio orgánico, vertido al mar por una fábrica química llamada Chisso.

Cuando Tsuchimoto visitó la zona por primera vez para la filmación de un documental de televisión, quedó profundamente impactado por la angustia que mostraban los familiares de los pacientes hacia la cámara. Esta experiencia lo llevó a tomar la decisión de realizar una película completa sobre el tema, pero con un enfoque muy diferente. Su intención era crear una obra sin tratar a los pacientes y sus familias como meros espectáculos u objetos de compasión. Al filmar Minamata: Las víctimas y su mundo (1971), Tsuchimoto se esforzó por respetar y registrar las vidas de los sujetos frente a la cámara como individuos. En consecuencia, Minamata: Las víctimas y su mundo retrata minuciosamente la vida cotidiana de los pacientes de Minamata, junto con los testimonios recopilados. Se destaca especialmente la escena en la que un pescador afectado por la enfermedad sale a cazar pulpos en el mar, un delicado gesto que transmite la relación que estos habitantes han construido con el mar.

Después de documentar con realismo la vida de los habitantes de Minamata, la película alcanza su punto culminante con una escena en la que un grupo formado por víctimas y sus familias se dirige a Tokio, sede de la empresa responsable, para protagonizar una violenta protesta durante la junta general de accionistas de la compañía. La mujer se enfrenta al directivo de la empresa, quien se niega a mirar de frente a las víctimas, y grita: "¿Entiendes cómo me siento. Entiendes este dolor mío?". El temblor en la voz de la mujer en esta escena y la mezcla de rabia y tristeza en sus llamados ilustran el sufrimiento de las víctimas y sus familias, así como la intensidad de la lucha que enfrentan.

Sin embargo, en lugar de enfatizar estos clímax, la excelencia de Tsuchimoto reside en su intento de infundir el calor del movimiento en la vida cotidiana. El mencionado plano del grito de una mujer en la protesta es seguido inmediatamente por una escena tranquila y sosegada de pájaros volando en el cielo de Minamata, que luego se conecta con el paisaje marino de Minamata con el sonido de los barcos resonando en el aire.

Como ha descrito Christine Marran, la enfermedad de Minamata no es una violencia instantánea, sino una "violencia lenta" en la que los cuerpos que viven en un entorno contaminado se envenenan gradualmente (Marran, 2017). Para captar la forma y la temporalidad de esta violencia, que es básicamente invisible, y documentar el proceso de la larga y dura lucha que se libra contra las empresas y el estado, fue necesario inventar una forma única de documental.

La decisión de Tsuchimoto fue seguir filmando a Minamata. En El mar de Shiranui (1978), Tsuchimoto retrata a las personas que viven con la enfermedad, donde las enérgicas luchas ya han menguado. En la escena del diálogo entre una joven que sufre la enfermedad y un médico, la cámara

capta continuamente los gestos de la chica y los armoniza con el mar de fondo, mientras la cámara se mantiene en una posición discreta. En esta película, podría decirse que la cámara descubre la naturaleza de la resistencia como una forma de supervivencia practicada individualmente y colectivamente en la ciudad. Tsuchimoto continuó realizando películas sobre el tema, llegando a un total de 17 obras.

Mientras Tsuchimoto se enfocaba en el mar de Minamata, su contemporáneo Ogawa se centraba en las tierras campesinas. El director se interesó por la lucha de Sanrizuka, en donde se produjo un violento enfrentamiento entre el estado y los campesinos que vivían en los terrenos donde se iba a construir el aeropuerto internacional de Narita, del que se esperaba que sirviera como ventana de Tokio al extranjero. Ogawa formó un colectivo llamado Ogawa Production y comenzó a filmar en un plazo largo a los miembros del colectivo mientras vivían en Sanrizuka, Con el Frente de Liberación Japonés - Verano en Sanrizuka (1968), Ogawa completó siete largometrajes documentales sobre esta lucha.

En el transcurso de este prolongado movimiento cinematográfico, Ogawa y sus colegas profundizaron en la cuestión de cómo el cine debía percibir el acontecimiento de la lucha de Sanrizuka. Las primeras películas, como Verano en Sanrizuka, tiene el enfoque de "cine militante" defendido por Solanas y Álvarez, y el intento de captar el lenguaje crudo del pueblo, similar a lo que Flores pretendía hacer en Descomedidos y chascones. Ogawa intentaba mostrar no solo la lucha intensa, sino también el tiempo cotidiano y alargado detrás del frente de la batalla, en el que la gente hablaba sobre sus pensamientos y estrategias para el movimiento. Los diversos relatos y gestos así acumulados se unen dinámicamente mediante el plano panorámico de la tierra de Sanrizuka, captada desde un helicóptero al final de la película. Esta escena, con la música de la novena sinfonía de Beethoven resonando fuera de campo, parece cristalizar el entusiasmo de Ogawa y su equipo quienes estuvieron al lado de los campesinos y los estudiantes.

El interés por los cuerpos y las narrativas de los involucrados en el movimiento, así como por la tierra en la que se desarrolla la batalla, se mantiene en la serie posterior de Sanrizuka, pero de manera diferente. Específicamente, las películas Sanrizuka - Los campesinos de la segunda fortaleza (1971) y Sanrizuka - El pueblo de Heta (1973), dos de las mejores obras de la serie que cambiaron radicalmente el comportamiento sobre el movimiento. Aunque ambas películas muestran la resistencia a la construcción del aeropuerto impuesta por las autoridades, no se presentan una visión beligerante y esperanzadora del movimiento, como solía haber en las producciones de tema social de la década de 1960. En Los campesinos de la segunda fortaleza, se documenta el proceso de desmoronamiento del movimiento de resistencia mientras los campesinos, que se han encadenado a una fortaleza que construyeron en la tierra, son desalojados uno por uno por la policía. Curiosamente, tras mostrar una serie de feroces batallas y la posterior derrota de los campesinos, la película termina mostrando la etapa anterior del movimiento en la que ellos están cavando trincheras subterráneas. Mostrando campesinos que excavan, charlan con sus camaradas y se sumergen en la tierra, la película describe una pequeña y duradera conexión entre la tierra y la gente, que tiene una dimensión diferente a las victorias y derrotas de las batallas en la superficie. Si Verano en Sanrizuka intentaba captar la tierra desde una posición desde arriba, de un helicóptero, esta película adopta un enfoque más subterráneo, adentrándose en la tierra y tomando el tiempo de la tierra y de las personas que la habitan.

En la siguiente película, El pueblo de Heta, una larga escena de una sombría reunión en un pueblo después de las detenciones muestra de manera precisa los rostros de cada participante. Aquí hay una perspectiva de preservar el micro-tiempo del movimiento vivido por los pueblos a medida que el movimiento se desvanece. Con la narración del anciano al principio de la película y en la escena central donde una anciana habla sobre su vida mirando directamente a la cámara, esta película crea una historia alternativa, donde los recuerdos de la tierra y la gente, que no son fáciles de visualizar, se entrelazan con el tiempo de la lucha. La voz en off de Ogawa también es inusual. Su tono japonés sugiere que está hablando con alguien a su lado, pero nunca se aclara quién es este destinatario. Esta voz en off, que podría describirse como una narración de segunda persona con un destinatario ambiguo, tiene un extraño efecto en la película, como si estuviera llamando a un oyente futuro aún invisible.

Tras esta película, Ogawa Production abandonó Sanrizuka y trasladó su base a Magino, un pueblo en la prefectura de Yamagata, donde comenzaron a cultivar arroz e integrar más plenamente su vida

agrícola con el proceso de filmación. En Magino, Ogawa y su equipo se esforzaron por captar la profunda relación entre los agricultores y la tierra, una conexión que no habían logrado plasmar completamente en Sanrizuka. Adoptando un enfoque similar al trabajo de campo antropológico y científico, filmaron en Magino durante un período aún más extenso [6] . La mirada sobre el tiempo y la historia de los campesinos que buscaban en Magino surgió de su experiencia y lucha en el campo de Sanrizuka, donde no alcanzaron a registrar la historia compleja que la gente había construido con la tierra.

En este sentido, la actitud de Ogawa también parece cercana a la de Tsuchimoto. Ambos cineastas situaron sus cámaras en la vorágine de la lucha más intensa en la historia japonesa de posguerra, pero su enfoque no se limitó solo a la superficie de la batalla. Su verdadero valor radica en capturar cómo la gente vivía la lucha desde una amplia perspectiva espacial y temporal, y en escuchar la resonancia de la experiencia del movimiento en las personas una vez que el calor de la lucha estaba desvaneciéndose.

En efecto, sus películas pueden considerarse como cine de "post-movimiento", ya que capturaron la transición y el legado del movimiento social en un período posterior a su clímax. Entendieron que el cine no es solo un medio de transmisión inmediata de información, sino que también tiene funciones anacrónicas relacionadas con el proceso de filmación, edición y proyección. En este sentido, sus obras pueden ser comparadas con La Batalla de chile y Chile (1975-1979), La memoria obstinada (1979), de Patricio Guzmán, o de Cabra, marcado para morir (1984), de Eduardo Coutinho, las cuales también buscaron ser testigos y reflexionar sobre los cambios y la memoria de los movimientos sociales en sus respectivos contextos. Como señala Koshi Ueno, el contexto histórico de izquierda japonesa -las purgas internas dentro de la izquierda y la masacre de linchamiento del Ejército Rojo Unido en 1972- contribuyeron a la melancolía y al abandono del movimiento estudiantil por parte de la sociedad japonesa (Ueno, 2002). Las películas Pueblo de Heta y El mar de Shiranui fueron hechos en el momento de creciente melancolía para el movimiento de izquierdas. Al igual que Guzmán trató de reconstruir y mantener la expresión de los trabajadores después de la "ruptura" de 1973 en Chile, Ogawa y Tsuchimoto continuaron reflexionando sobre la potencia del cine después del apogeo de los movimientos.

Para profundizar en la conexión con el tercer cine, hay que señalar que Ogawa y Tsuchimoto no sólo estaban interesados en la producción de películas, sino que también tenían un gran interés en su proyección. Ogawa, junto con su equipo, creó un sistema para la proyección y distribución independiente de películas, y realizó proyecciones en diversas partes de Japón, generando diálogos entre el público local. Según el estudio de Markus Nornes sobre los cuestionarios realizados en las proyecciones, las películas de Ogawa motivaron a los públicos a participar en el movimiento real (Nones, 2007). Mientras tanto, Tsuchimoto llevó a cabo innumerables proyecciones tanto en Minamata como en diversas regiones de Japón y el extranjero, con el objetivo de dar a conocer la realidad de la enfermedad de Minamata. Su convicción en la importancia de las proyecciones quedó patente incluso en el hecho de que si había escenas que requerían explicación, o en los planos relevantes, se detenía temporalmente el rollo y se dialogaba con el público general. Interrumpir la propia obra es una decisión difícil para un cineasta, por lo que este hecho refleja la actitud de Tsuchimoto sobre la práctica de proyección como un acto social y performativo. En el debate sobre el tercer cine, el proceso de distribución y proyección de películas es tan importante como las propias películas, y Ogawa y Tsuchimoto encarnaban ese espíritu.

El otro tercer cine en Asia

El estilo documental de posguerra simbolizado por Ogawa y Tsuchimoto se centra en la búsqueda de una relación entre el sujeto que filma y el sujeto (objeto) que es filmado, con el objetivo de plasmar de manera espontánea la subjetividad de quienes son registrados. Este enfoque, que valora la construcción de una relación mutua con el sujeto filmando y el filmado, difiere de la corriente dominante del tercer cine latinoamericano, que tiene un carácter de cine directo, cine noticiario y cine de propaganda. Para los documentalistas japoneses, la cámara era menos un arma apuntando al enemigo y más bien un catalizador para establecer una relación con el sujeto. También merece la pena señalar que, en contraste con la urgencia del tercer cine, los trabajos de Ogawa y Tsuchimoto requerían de una continuidad para alcanzar esa relación. Mientras que el tercer cine fue reclamado en medio de movimientos revolucionarios y fue destruido por los golpes de estado y el exilio,

Tsuchimoto y Ogawa y sus colegas se enfrentaron al mismo tema a lo largo del tiempo en la prolongada historia japonesa de posguerra.

Esta ética del cine documental japonés que parece haber perdurado no solo para la generación en los años sesenta, sino también hasta nuestros días, podría relacionarse con el contexto histórico de Japón y Asia. La invasión colonialista de países asiáticos y la complicidad del cine en esos actos bélicos. En una entrevista, Tsuchimoto habló sobre un famoso episodio de la historia del cine japonés que su colega Junichi Segawa le había contado en varias ocasiones (Tsuchimoto, 1995). La anécdota refiere a un enfrentamiento que tuvo lugar entre Fumio Kamei, un destacado documentalista japonés que precedió a Tsuchimoto y Ogawa, y el camarógrafo Shigeru Miki. Ambos participaron en la filmación de Los soldados combatientes (1938) durante la invasión japonesa a China en la guerra sino-japonesa. Kamei ordenó a Miki que filmara a un niño chino que encontraron en un pueblo invadido por el ejército japonés, con el propósito de utilizar esa imagen en su película. Sin embargo, Miki, consciente de su papel de agresor, se negó a obedecer la orden de Kamei, expresando que "como camarógrafo, hay un cuerpo que no puedo filmar". Segawa, quien estaba presente como ayudante del equipo de filmación, también escuchó relatos sobre asesinatos de prisioneros frente a cámara.

Esta anécdota, narrada en numerosas ocasiones por Segawa y Tsuchimoto, se ha interpretado como la acción de Miki en contra de Kamei, la manifestación de la autonomía del camarógrafo frente al director. Sin embargo, lo que queremos destacar en este artículo es la actitud ética de la cámara hacia el sujeto filmado, una ética transmitida de Miki a Segawa y a Tsuchimoto a lo largo de la guerra y la posguerra. La cámara no debe degradar ni dañar a las personas que captura, sino que debe respetar su humanidad. La colaboración con los pueblos en las películas de Tsuchimoto y Ogawa puede considerarse como una reacción a la historia de perpetración de Japón en Asia y al papel que el cine japonés desempeñó en esa violencia. Preferimos entender esta ética no como una restricción a la filmación, sino como un punto de partida para construir una nueva colectividad. La relación poética y colaborativa entre el sujeto y la cámara en las películas de Ogawa y Tsuchimoto solo puede empezar asumiendo la violencia inherente de la cámara.

Para concluir, es importante destacar la orientación de Ogawa hacia la comunidad cinematográfica asiática. Tras mudarse a Yamagata, Ogawa no solo se dedicó a la producción cinematográfica, sino que también contribuyó a la creación del primer festival de cine documental de Asia, el Festival Internacional de Cine Documental de Yamagata. Su primera edición tuvo lugar en 1989, en donde se hizo la proyección de la película chilena de Ignacio Agüero Cien niños esperando un tren. Desde entonces, Yamagata se ha convertido en un lugar de encuentro para los documentalistas asiáticos y un espacio de intercambio en el que se reúnen destacados cineastas de todo el mundo, como Frederick Wiseman, Robert Kramer, Pedro Costa, Wang Bing, Apichatpong Weerasethakul, entre otros. En aquel momento, Ogawa era consciente de la necesidad de fortalecer la cultura del cine documental entre los cineastas asiáticos, quienes, a pesar de hablar diferentes idiomas, comparten culturas y paisajes similares. El festival contribuyó a establecer una comunidad asiática y global que trascendió las fronteras de Japón. Según Nornes, los jóvenes cineastas chinos independientes que participaron en el Festival de Yamagata aprendieron mucho del enfoque colaborativo de Ogawa y del estilo de cine directo de Wiseman, al que conocieron allí (Nornes 2013).

En la primera edición del festival, ninguna película asiática fue seleccionada para la competición, ya que el concepto de documental como cine aún no estaba arraigado en los países asiáticos. No obstante, el festival preparó una reunión para cineastas asiáticos, donde compartieron sus experiencias sobre la censura y el estado del cine documental en sus respectivos países. Al final de la reunión, emitieron una declaración comprometiéndose a trabajar juntos para promover el cine documental asiático a pesar de las precarias condiciones en la región. En este sentido, Yamagata ha sido un lugar de intercambio y cooperación en esa región, similar al papel que los festivales de cine regionales desempeñaron para el movimiento del tercer cine en América Latina durante la década de 1960, como el festival de Viña del Mar. ¿Es posible denominar estos avances como "tercer cine japonés o asiático"? Aunque son distintos al contexto del cine latinoamericano de los años sesenta y setenta, que fue más militante y vinculado al movimiento social, compartían la idea esencial de forjar la comunidad cinematográfica regional. Y esa comunidad surgió de las tradiciones del movimiento de cine documental japonés de Ogawa y Tsuchimoto. Sus películas intentaron registrar la experiencia que desaparecería junto a la decadencia de los movimientos sociales con la única forma colectiva independientemente tanto del cine comercial como del cine de izquierdista convencional. Sus

actividades duraderas, que reflejan la historia japonesa o asiática de la posguerra, se han heredado, traspasando la distancia temporal y espacial.

Bibliografía

Furuhata, Yuriko. (2013). Cinema of Actuality: Japanese Avant-Garde Filmmaking in the Season of Image Politics. Durham: Duke University Press.

Gerow, Aaron. (2019). TsuchimotoNoriaki and Environment in Documentary Film. En Stoffel Debuysere y Elias Grootaer (Eds.). Of Sea and Soil: The Cinema of TsuchimotoNoriaki and Ogawa Shinsuke. 93.

Hata, Ayumi. (2010). Rethinking Forest of Oppression: body, speech and realism in Japanese documentary films of the late 1960s. En JunCture, num.1, 182-194.

Matsuda, Masao. (1967). REDBERETS no shiso. En EigaHyoron, num.24, vol.11, 65-73.

Marran, Christine. (2017). Ecology without Culture. Minneapolis: University of Minnesota, 55-89.

Mestman, Mariano. (2017). Argel, Buenos Aires, Montreal: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973 / 1974). En Secuencias, 43-44, 73-93.

Nones, Markus. (2007). Forest of Pressure: Ogawa ShinsukeAnd Postwar Japanese Documentary. Minneapolis: University of Minnesotta press.

Nornes, Markus. (2014). Yamagata—Asia—Europe: The International Film Festival Short-Circuit. En Miyao Daisuke (ed.). The Oxford Handbook of Japanese Cinema, Oxford: Oxford University Press, 245-262.

Sato, Tadao. (1972). Chunanbeieiga no senpu. En EigaHyoron, num.24, vol.11, 59-64.

Solanas,Fernando, Octavio, Getino. (1972). Hacia un Tercer Cine"(1969).En Alberto Hijar (ed.). Hacia un Tercer Cine, UNAM, 40-76.

Tsuchimoto, Noriaki. (1995). Documentarists of Japan, No. 7 Tsuchimoto Noriaki. En Documentary Box, num.8.(https://www.yidff.jp/docbox/8/box8-2-e.html)

Ueno, Koshi. (2002). Towards a Theory of Ogawa Shinsuke's Filmmaking En Documentary Box. num.19. (https://www.yidff.jp/docbox/19/box19-3-e.html)

Notas

1

Entrevista realizada por el autor a Carlos Flores del Pino, junio 2023.

2

Traducida por Takeshi Sasaki, con el título japonés "Hacia un cine del Tercer Mundo" elegido deliberadamente para expresar solidaridad con el movimiento revolucionario del Tercer Mundo.

3

Yuriko Furuhata analiza con agudeza las obras de Oshima, Wakamatsu y Adachi considerándolas en la situación mediática de las décadas del sesenta y setenta, cuando el cine fue influenciado por la televisión, y muestra la singularidad de sus estrategias (Furuhata 2013).

4

La película de Kuroki, La novia de Cuba (1969), fue la primera coproducción entre Japón y Cuba. Tiene una mirada romantizada de la revolución cubana, por lo que la criticaron muchos miembros del partido comunista japonés.

5

La película de Hani Los niños en la clase (1955) con su filmación "libre" de los niños, fue una gran influencia para Ogawa y Tsuchimoto.

6

Ogawa y su equipo pasaron 13 años en Magino e hicieron 4 películas.

Como citar: Niiya, K. (2023). El movimiento de cine documental japonés, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-movimiento-de-cine-documental-japones/1150